

КАРТИНА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО МИРА-68 ГЛАЗАМИ Е. ГАБРИЛОВИЧА И Ю. РАЙЗМАНА

Л. В. Романова

Уральский государственный педагогический университет

Шестидесятые годы XX века в советском кинематографе были, как и в других видах искусства, годами стилового обновления и размежевания. Наряду с традиционной киностилистикой появились такие тенденции, как документализм и поэтическое кино, первая стала наиболее влиятельной. К числу «традиционалистов» относились маститые Е. Габрилович и Ю. Райзман, в естественном тандеме сценариста и режиссера создавшие фильм «Твой современник», по жанру близкий киноповести, а по поэтике – документальному реализму. Время завершения фильма – 1968 год – оказалось рубежным в истории СССР, сам фильм, по мнению проницательных зрителей, – эпохальным, и с нынешней временной дистанции он выглядит крупным обобщением советской онтологии, на чем и хочется остановиться.

Итак, в основе социалистического миропорядка лежит характерный дуализм материи и духа: мир воспринимается материалистически, но правит им идея, конкретно – идея построения коммунизма. Во имя этой идеи протагонист киноповести, В. Губанов, жертвует личным благополучием, противопоставляя «служебное» и личностное отношение к коммунизму. С другой стороны, мир дихотомичен по оси утверждения/отрицания коммунистической идеи, что обозначено дискуссионным присутствием американских журналистов, представляющих антагонистический лагерь.

Своеобразно раскрыт уровень природного бытия. Действие разворачивается в мегаполисе (Москва), пейзажность отсутствует как жанр и мотив, город дан как среда обитания без всякой поэтизации. Физическое бытие природы отражено чисто прагматически в диспуте о технологии использования полезных ископаемых. В итоге складывается образ урбанистической и техногенной цивилизации, для которой природа – источник потребления и мастерская.

Пространственно-временные атрибуты имеют различный вес. Пространство локализовано Москвой как местом разрешения всех государственных проблем и как культовым городом периода классического социализма. В рамках городского топоса господствуют интерьер-

ные сцены, дополняющие ощущение ограниченности жизненного пространства. Время структурировано многоуровнево: календарное, историческое, деловое, обыденное. Наименее определено календарное: несколько летних дней, что коррелирует с исключением природного контекста. Историческое охарактеризовано героями как «сложнейшее», постсталинское, но не изжившее черты предыдущей эпохи и не давшее ей адекватной оценки. Деловое время сконцентрировано в «коридорах власти» и дифференцируется на трудовое, продуктивное и бюрократическое, фиктивное, постоянно перемежающееся. Обыденное время суетно и поспешно, с тревожным вниманием к конкретному часу. Временная динамика подчеркнута динамизмом движения: быстрый шаг, бег, трамвай, такси, самолет, – что напоминает иронические реплики забытого герасимовского фильма: «Куда спешат все эти люди?» – «Они спешат строить свой коммунизм». В целом время имеет социальный модус и предстает как время действия, события.

Шире всего развернута панорама социума, в котором авторы выстраивают стратифицированную вертикаль: власть – интеллигенция – студенчество – рабочие – обслуживающий персонал.

С особым размахом и расчетом подана Власть. Здесь тщательно соблюдена лояльная объективность: министры-консерваторы уравновешены министрами-прогрессистами и руководителями-скептиками, высококомпетентные эксперты – ловцами влиятельных мнений и взглядов. Показательны фигуры зампреда Совета Министров СССР и секретаря обкома: первый олицетворяет идеал государственной ответственности и деловой корректности, второй – комиссарскую заботу о строителях комбината и об авторитете партии. Оба должны создать уверенность в том, что судьба страны доверена достойным людям, однако непомерная бюрократизация и реалии жизни вызывают сомнения в эффективности властной системы.

Чрезвычайно интересно представлена интеллигенция: номинальная – в лице директора НИИ Губанова, истинная – в лице Ниточкина. Образ последнего – центральная удача фильма («бенефис» вахтанговца Н. Плотникова) и одновременно знак новых исторических веяний. Это «крупнейший ученый», увлеченный и гордящийся уровнем научной мысли на родине, искренне считающий отечество достаточной территорией своего бытия, широко и критически мыслящий, художественно образованный. Именно ему поручено принципиальное высказывание о девальвации звания коммуниста, приобретаю-

щее статус объективного диагноза; именно в общении с ним Губанов делает вывод о советской квазиинтеллигенции и невестребованности ею мировой культуры (солженицынская «образованщина»). Существует преемственность образа Ниточкина с типом чудаковатого ученого в поэтике соцреализма, однако здесь он олицетворяет глубинную независимость полноценной личности, которая служит мерой всех вещей, и символизирует интеллигенцию как «соль нации», сохранившуюся в научных резервациях эпохи «позднего реабилитанса». Подобное значение беспартийного интеллигента в советском кино – уникально.

Созвучно показано студенчество с главным героем – сыном Губанова. Антидогматичность и жизненный реализм, искренность и чувство личной ответственности, тонкость души и нетривиальные художественные запросы создают многообещающий портрет молодого поколения. Попутно отмечено изменение статуса комсомола, лишившегося в глазах молодежи права регламентировать личную жизнь и выбор жизненного пути.

Абсолютно нестандартно обрисован «гегемон»: женщины-работницы металлзавода, члены бригады коммунистического труда. Отсутствие производственных сцен, трудового энтузиазма говорит об элиминации работы из круга личных ценностей, что не сулит процветания социалистической экономике. Зато скудный общежитский быт, копеечные финансовые проблемы, неразрешимый квартирный вопрос дезавуируют успешность социалистического строительства и партийные декларации заботы о судьбе народа. Косвенно, но угрожающе обозначен кризис мужской половины пролетариата: порожденные реальным социально-экономическим аутсайдерством жизненная апатия, бескультурие, водка.

Колоритно обобщение знаменитого советского сервиса с его лицемерно-формальной моралью и внутренним презрением к клиенту. Мизерные зарплаты культивируют ритуальные гривенники и далекие от социалистических идеалов денежно-ростовщические отношения. Верхом бытового унижения населения является статус Москвы как всесоюзного магазина: список Ниточкина от жены и дочери поражает не менее списка Лепорелло.

В целом общественная жизнь деформирована избыточностью финансово-экономических проблем, обусловленных не только хозяйственными просчетами, но политической идеологией, исходящей из

интересов престижа социалистического государства и поддержания репутации КПСС. Идеологический пресс воздействует на ментальность ответственных специалистов, принимающих экономически неверные решения, — круг замыкается.

Человек рассматривается авторами в рамках социальной функции, что традиционно для эстетики соцреализма, но здесь имеет отчетливую иерархическую динамику: мера индивидуальности, автономности поведения и ценностных реализаций человека обратно пропорциональна его социальному рангу. Поэтому вызовом «правилам игры» выглядит и поведение Губанова, ставящего свою совесть выше госрегламента, и целостная самобытность Ниточкина на фоне чиновной обезличенности. Главным позитивным персонажам — Губанову, Ниточкину, Мише, Кате — присущи единые ценностные доминанты, превращающиеся в лейтмотив фильма и эпохи: соответствие слова и дела, идиосинкразия на «вранье», изживание чувства страха чувством собственного достоинства и обостренной личной ответственности за совершающееся. Герои отвергают фальшь словесного официоза, «газетную жвачку», призывы, не обеспеченные адекватными действиями. Вместе с тем «идейность» как совокупность духовных регулятивов остается идеальным качеством личности, высоко ценимым на разных уровнях общественного сознания. Провозглашается примат человеческих чувств и неоднократно подчеркивается ценность любви, оправдывающей неординарные поступки. Мощная декларация Ниточкина «Жить надо страстями!» утверждает одушевляющую и раскрепощающую стихию эмоционализма. Лирика готова взять реванш, но не у физики, а у казенно-советской стереотипности.

Киноповесть Е. Габриловича — Ю. Райзмана воссоздала системную картину социалистического мира в СССР конца 1960-х годов, не внушающую особого оптимизма. Кажущиеся сегодня общеизвестными наблюдения и выводы авторов тридцать три года назад были плодом точного социального анализа. В тотально социоцентристской модели советского мироустройства обнадеживали две тенденции: повышение толерантности и выдвижение индивидуального сознания. Толерантность проявилась в фильме как признание права на инаковость: государство толерантно к вояжам американских журналистов с их полярной идеологией, зампред — к вопиющей инициативе Губа-

нова и импульсивным резкостям Ниточкина, Губанов – к демаршу Кати, комсомольцы – к жизненному выбору товарища. Выдвижение индивидуального сознания показано через приоритет личностной позиции: каждый из ведущих героев принимает смысложизненные решения, манифестируя себя как творческого социального субъекта. К сожалению, в наступивший период стагнации обе тенденции оказались обречены. Последующая эпоха реабилитировала толерантность и признала «человеческий фактор» определяющей силой общественного развития, но даже в начале третьего тысячелетия «наши современники» далеко не востребованы одновременно инертной и разрегулированной социогосударственной системой.

СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

Л. Ф. Балина

Тюменский госуниверситет

Понятие «смеховой культуры» принято рассматривать как феномен культуры, порожденный средневековой эпохой. Его связывают с субкультурами различных классов и слоев общества: культурой феодалов, культурой монастыря, культурой крестьянства, смеховой культурой городских низов. В новых культурно-исторических эпохах смеховая культура изменялась, но не исчезала.

В настоящее время выделяют пять субкультур, составляющих культурный социум города (деревни): 1) субкультура дошкольников; 2) подростковая; 3) молодежная; 4) субкультура взрослых; 5) субкультура пожилых людей¹. Мы часто смеемся в детстве и юности, редко в старости, когда ход жизни замедляется. Время смеха – особое время, переворачивающее привычные отношения человека и мира. Смех движется снизу вверх – от улыбки новорожденного к высшей духовности и парадоксальности. Для каждой из перечисленных субкультур будут характерны свои смеховые миры*. Нередко они находятся на контрастных позициях, неизменно взаимодополняя друг друга, образуя единое целое, являясь источником развития культуры.

* Смеховая культура и смеховой мир употребляются как синонимы.